

2025 年 5 月 31 日 (土)

西洋音楽史講座 # 2 ～バロック音楽と平均律の謎

津田宗明

「バロック」には「歪な」という意味合いがある。当然ながらこれも「中世」や「ルネサンス」と同様に後世になって時代区分のためにつけられた名称である。ルネサンスが指向していた「均整美」の対概念として、美術史の時代区分にも用いられている。概して「バロック」には否定的なニュアンスがあり、中世が古代ローマ帝国とルネサンスの間に位置する停滞の時期と見られていたのと同様に、バロックはルネサンスと古典派の間に位置する「退廃」の時期と見られていたようである。¹ジャン・ジャック・ルソー (1712-1778) は『音楽辞典』(1768 年) の中でバロック音楽を指して「和音が混乱しており、転調や不協音を負わされたメロディーは尖っていて自然でなく、音調 (intonation) が難しく動きが抑制されている」²と述べている。

具体的にいつをバロック時代の開始年とするかは諸説あるが、象徴的な出来事として挙げられているのがオペラの誕生 (1600 年頃) だろう。ルネサンスとはそもそも古代ギリシャやローマ再興の運動であるから、16 世紀後半のフィレンツェでギリシャ音楽について議論が交わされていたことは不思議ではない。(これにはガリレオ・ガリレイの父、ヴィンセンツォ・ガリレイ (1520 頃～1591) が加わっている。) ルネサンス期において音楽を支配していたのはポリフォニーであったが、古代ギリシャにおいて重要視されていたのは言葉であった。これがアルトゥージと (1540 頃～1612) とモンテヴェルディ (1567-1643) の間に起こった「第一作法 (prima pratica)」と「第二作法 (seconda pratica)」(或いは「古様式 (stile antico)」と「現代様式 (stile moderno)」) の議論である。第一作法の「古様式」はパレストリーナ (1525 頃-1594) 作品のように厳格な対位法を用いた作品を指し、第二作法の「現代様式」は言葉 (歌詞) の明瞭性や表現性を重視した作品のことを指し、この頃に生まれたモノディーと呼ばれる (通奏低音などの伴奏楽器をともしない) 新たな独唱ジャンルがそれにあたる。アルトゥージは当時影響力のあった音楽理論家ツァルリーノ (1517-1590) の弟子であり、第一作法を擁護した。モンテヴェルディはまさに第一作法から第二作法への転換を自らの作品、特にマドリガル集が示している作曲家であり、第 5 マドリガル集の序文で第二作法を擁護している。第二作法であるモノディーからアリアとレチタティーヴォが派生し、オペラが発展した。

¹ Mark Evan Bonds, A History of Music in Western Culture (New Jersey: Pearson Education, 1997), p.200

² Ibid, p.199

バロック音楽を特徴づけるものとしては上述の新たな独唱曲の作法のほかに、音楽における対照性の前景化（コンチェルトにおける独奏と合奏の対比、楽想間の対比とそれともなう形式性の出現、強弱記号の出現など）、アフェクト論（*affektenlehre*）、旋法から長短調への移行、器楽の発達などが挙げられるが、バロック音楽を特徴づける要素の多くが古代ローマやギリシャ再生の試みに由来するとすればそれはまさしくルネサンス精神の具現化であり、ルネサンスとバロックという二つの時代は連続するものとして理解することができるように思う。ここでいったん時代を遡りルネサンス・バロック時代に至る西洋史および西洋音楽史の大きな流れについて振り返りたいと思う。

ルネサンスまでの歩み

まず西洋文明の直接のルーツとして、紀元前後に栄えた古代ギリシャ・ローマ世界と西暦0年頃にベスレヘム（パレスチナ）で誕生したイエス・キリストを神の子であるとし地中海を中心に広まったキリスト教を措定することができる。キリスト教は当初はローマ帝国で認められておらず、迫害を受けていたが徐々に普及し、313年にはミラン勅令によって公認されている。時のローマ皇帝コンスタンティヌス1世（272-337）はキリスト教に改宗し、ビザンツ帝国の礎としてその後1000年以上存続することになる首都コンスタンティノープル（現イスタンブール）を建てる。その後、476年に西ローマ帝国が崩壊。北方から侵入してきたフランク王国がヨーロッパの支配を広げる。800年にはカルル大帝がレオ3世により戴冠を受け、神聖ローマ帝国皇帝になる。しかしその後フランク王国は東フランク王国（現ドイツ）、西フランク王国（現フランス）などに分裂。ヨーロッパがかつてのように統一支配されることはなかった。

このように文明の中心点は徐々に北に動いていくわけであるが、中世を476年西ローマ帝国崩壊～1400年頃とすると大きな出来事としてはキリスト教のヨーロッパ地域への普及がまず挙げられるだろう。西ローマ帝国を崩壊させた北方のゲルマン民族はキリスト教に改宗する前は土着の神話や宗教観を持っていた。これらの地域にキリスト教が普及する過程で修道院はラテン語を土台に古代ギリシャやローマの時代の知識を保存していたと思われる。代表的な人物としては聖アウグスティヌス（345-430）、ボエティウス（480-524頃）が挙げられるだろう。ボエティウスはギリシャ語に精通しており、アレキサンドリア滞在を通じて多数のギリシャ語文献を読んでいたことが想定される。こうして結実されたのが数学、幾何学、天文学、音楽から成る「*Quadrivium*（4科）」である。³

³ Leeman L. Perkins, *Music in the Age of the Renaissance* (New York: Norton, 1999), p.38

ボエティウスは音楽について論じた『De institutione musica（音楽教程）』の中で音楽を「musica mundana（天体の音楽）」、「musica humana（人間の音楽）」、「musica instrumentalis（楽器の音楽）」に分類した。音楽は古代ギリシャ時代に探求された数的調和を扱う思弁的学問として位置づけられており耳で聴くことのできない数的調和が宇宙に「音楽」として遍在していると考えられていた。このような背景から西洋音楽の源流と考えられるグレゴリオ聖歌は当初は「音楽」というより祈りの為の chant（朗唱）であったと考えるのが正しいだろう。

グレゴリオ聖歌はキリスト教普及と密接にかかわっていると考えられるが、聖歌の正しい朗唱のために教育機関（スコラ・カントルム）が整備されたことは想像に難くない。音楽指導者であったグイード・ダレッツォ（Guido d'Arezzo、990 頃～1050）もそのような文脈で理解できるだろう。ダレッツォは「聖ヨハネ賛歌（Ut quaent laxis）」の詞から「Ut Re Mi Fa Sol La」を抽出し、これが Solmization（音階唱法）の起源として知られている。

当初は譜面（楽譜）すら持たないグレゴリオ聖歌であったが、徐々に記譜されるようになり、単旋律で歌われていたものが完全4度や5度で重ねられ（平行オルガヌム）、斜行・反行する声部や一音に対し複数の音を持つ声部が重ねられるようになった。（自由オルガヌム）また音楽が多声化するにしたがって音価（音の長さ）を定量化する必要性が生じた。当初は8つのモードに倣って6つのリズム・モード（詩の韻律に基づく6種類のリズム型）が考案されたが、アルス・ノーヴァ（フィリップ・ド・ヴィトリ（1291-1361）の音楽理論書『Ars Nova（新しい技法）』（1320 頃）に因んで、14 世紀フランス音楽の潮流を指してそう呼ばれている）の時代にはより複雑なリズム法が取って代わるようになった。

このようにして発展していった西洋音楽のポリフォニーの最初の頂点を象徴するのがアルス・ノーヴァを代表するギヨーム・ド・マシヨー（1300-1377）の『Messe de Notre Dame（ノートルダム・ミサ曲）』であろう。1163 年建立のノートルダムでは 12 世紀頃に「ノートルダム楽派」をレオナン（1135-1201）とペロタン（生没年不詳）が活躍し、1150 年頃にパリ大学が設立されているから（正式には 1200 年～）ルネサンスに象徴される人文学の興りや知識が修道院や教会から外の世俗的世界に移っていく過程を捉えることができるだろう。

また第一次十字軍（1096-1099）派遣も中世に起きた重要な出来事である。当時、中東はシルクロード貿易（紀元前 2 世紀～15 世紀半ば）などでヨーロッパよりも繁栄していたとされており、十字軍によって富や知識が西にもたらされたと考えられる。1054 年に教会大分裂によりローマカトリック教会側のヨーロッパと東方正教会側のビザンチン帝国との

溝は広がっていたが、1453年に東ローマ（ビザンツ）帝国がオスマン帝国により滅ぼされると東側に保存されていた知識や文物の多くが西に流入した。これはルネサンスの一因として考えられている。

ルネサンスからバロックへ

ルネサンスは字義的には「復活（再生）」であり「文芸復興」と訳されることもあるが、古代ギリシャにおける人間主義（humanism）によってキリスト教中心的世界観が解き放たれたという意味合いが込められているだろう。ルネサンスの立役者としてはダンテ・アリギエーリ（1265-1361）やペトラルカ（1304-1374）といった詩人を先駆けとして、レオナルド・ダ・ヴィンチ（1452-1519）やミケランジェロ（1475-1564）などの芸術家、コロンブス（1451-1506）やマゼラン（1480-1521）などの探検家、エラスムス（1466-1536）、トマス・モア（1478-1535）やルター（1483-1546）などの聖職者・思想家、コペルニクス（1473-1543）やガリレオ・ガリレイ（1564-1642）などの科学者の名が挙げられるだろう。

特にペトラルカが与えた影響は大きく、文学においてキケロを模範とし古代ローマの復興を図った。この頃、フィレンツェでは貿易や商業の発展が目覚ましく、人々は古代ローマを栄光の時代、中世が衰退と停滞の時代と捉え、自らの時代を「暗黒の中世」からの再生と捉えた。この考え方はヨーロッパ中に伝わった。ペトラルカはコンスタンチヌス1世がそもそもキリスト教に改宗したことも衰退の兆候と考えており、古代世界のユマニスムスの復興を掲げた。このことからルネサンスにおいてはキリスト教の「神中心」の社会から「人間中心」への移行が変化の大きな原動力になっていると考えられるだろう。ローマカトリック教会の腐敗を糾弾したルターの宗教改革もこうした思潮の影響を受けていると考えられるし、その後に起きた対抗宗教改革（Counter-Reformation）の流れの中にイエズス会の設立（1540年）とカトリック教会による世界規模の布教活動の始まりを位置づけることができる。

一方、音楽の世界ではルネサンスを代表する最初の作曲家はギヨーム・デュファイだろう。デュファイはフランドル人であるがイタリアでも活動しており、教会大分裂（1378-1417）後の最初のローマ教皇であるマルティヌス5世に仕えている。その後はヨハネス・オケゲム（1410頃-1497）、ジョスカン・デュブレ（1450頃-1521）、オルランド・ディ・ラッソ（1532頃-94）らが続き、彼らは皆フランドル人であったことから「フランドル楽派」と呼ばれている。この頃、イングランドのリオネル・パワー（1380-1445）やダンス・タブル（1390-1453）は長3度を多く使った作品を作曲しており、ヨーロッパ大陸の音楽家たちに影響を与えた。またデュファイ、デュブレ、ラッソはイタリアでも活動してお

り、当時のイタリア音楽に多大な影響を与えている。

また補足するとフランドル出身の音楽理論家でデュファイの弟子でもあったとされるヨハネス・ティンクトリス（1435 頃-1511）がこの時代における美学の重要な変化を示している。音楽においてその頃発展していたポリフォニーは直接的に古代世界をモデルとしていたわけではなかったが、美術において例えばジョットーが「自然主義」を掲げたのと同様に何らかの美学的な指標を打ち出す契機となった。ティンクトリスにとってこれがダンスタブルの音楽が新しく持っていた「甘美な響き」だったのである。⁴

中世の終わり頃にはラテン語ではない固有言語（フランス語やイタリア語など）がモテットなどの歌詞に用いられ始めていたがルネサンスの頃にはフランスのシャンソンやイタリアのフロットラ、マドリガーレなどの声楽曲が流行した。マドリガーレの代表的な作曲家にはフランドル人のラッソに続いてマレンツィオ（1553-1599）、ジェズアルド（1561 頃-1613）、モンテヴェルディ（1567-1643）らがいる。またミサなどの教会音楽を多く残した作曲家にはイギリスのトマス・タリス（1505-1585）やウィリアム・バード（1540-1623）、イタリアのパレストリーナ、スペインのヴィクトリア（1548-1611）がいた。宗教改革に対抗する意味合いが強かったトレント公会議（1545～1563）は教会音楽の在り方をも規定し、世俗的な歌詞をミサ曲に用いることなどを禁止した。ジョスカン・デュプレが完成したと言われる通模倣様式はパレストリーナのミサ曲が典型的だが、歌詞が聴き取り易いということもトレント公会議による取り決めが重要視したことであった。こうして前述した「第一作法」（古様式（stile antico））と「第二作法」（現代様式（stile moderno））についての議論が起こり、バロック時代へと移行していくわけであるが、ここで器楽の発達と音律の観点からバロック時代を眺めてみたい。

器楽の発達と音律について

ルネサンスからバロック時代への移行を特徴づけるものの一つに器楽の発達が挙げられる。ルネサンス時代の音楽は基本的には声楽によるポリフォニーであった。楽譜にも楽器の指定がされておらず、最初に楽器指定された楽曲がジョヴァンニ・ガブリエリ作曲『サクラ・シンフォニア』（1597）であるとされる。それまでグレゴリオ聖歌に始まる教会音楽は声楽によるポリフォニーを中心に発展して来たのであるが、音楽が世俗化するにしたがってフランスではシャンソン、イタリアではフロットラと呼ばれる声楽のジャンルが器楽伴奏を伴うようになった。しかしこれらの楽器は楽譜には指定されておらず、声楽パートを代用したり即興的に重ね合わせたりしていたのではないかと考えられる。したがって

⁴ Ibid, p.46

楽器指定は演奏される音楽に対して作曲家の創意の占める比重を高めた。同様に『サラ・シンフォニア』に含まれる楽曲『弱と強のソナタ (Sonata pian' e forte)』が強弱を作曲家が楽譜に指定した最初の例であるとされる。

次に音律であるが、音律が問題となるのは楽器の調律においてである。音高の変化が比較的自由的な旋律楽器に比べて鍵盤楽器の調律法はこの時代、切実な問題として浮上してきたに違いない。15世紀になるまで鍵盤楽器は今日のように7つの白鍵と5つの黒鍵による配置に標準化されていなかったようであるが、そもそも今日の鍵盤楽器が前提とする異名同音がその頃は存在していなかった。古代ギリシャに発見された2：3の比による完全5度の音程に基づくピタゴラス音律 (Pythagorean tuning) が支配していた時代は長3度は不協和とされた。しかし完全5度を4つ重ねたCとEの比(16：81)が第5倍音(16：80)と近いことから徐々に長3度音程がイギリスのダンスタブルの音楽などを通じて「甘美なもの」として大陸にもたらされると3度や6度は協和音程として受け容れられていった。完全5度(2：3)、長3度(4：5)のみに基づく音律が純正律 (Just intonation) であるが、上述のような80：81のシントニックカンマ (syntonic comma) と呼ばれる誤差が生じ、例えば長2度でもCとD(8：9)とDとE(9：10)は異なる幅をもつ。このことから例えばCで調律された楽器でG調を弾く場合、GとAが9：10、AとBが8：9となり長2度の長短の配置が逆になってしまう。

こうした状況から考案されたのが中全音律 (meantone temperament) である。中全音律とは、長3度を極力純粋に残しつつ、完全5度を少しずつ狭める調律法であり代表的なのが1/4カンマ中全音律である。1/4カンマ中全音律では11個の完全5度がシントニックカンマの1/4ずつ狭められるが、残ったG \sharp －E \flat 間が極端に大きくなってしまう。(この音程は完全5度ではなく減6度であり、かなり狂った音程として聞こえる「ウルフトーン」である。) また24の長短調のうち8つは使用に耐えず、比較的良い音程構成をもっていたのは9つのみであった。こうしたことから半音階を多用した音楽に耐える調律法が求められていった。それに応えたのがJ.S.バッハの時代に現れたヴェルクマイスター (1645-1706) によるWerckmeister IIIやバッハの弟子であったキルンベルガー (1721-1783) によるKirnberger IIIであるが、バッハの鍵盤楽器のための『The Well-tempered Clavier (平均律クラヴィーア曲集)』における「Well-tempered」は1オクターブを均等に12に割った「Equal temperament (平均律)」を意味していたのではない。これは明らかな誤訳であり、またそもそも20世紀初頭頃までの鍵盤楽器は平均律ではなくWell-temperamentを採用していたと考えるのが正しいと考える。(これについてはアメリカの作曲家 Kyle Gann のHP (<https://www.kylegann.com/histune.html#hist4>) が詳しく考察しており参考にした。)

これらの調律法によると各調は異なる性質を帯びることになるため、調性格論が生まれた。代表的な論者には作曲家ヨハン・マッテゾン（1681-1764）（『新しく開かれたオーケストラ』）や音楽家・詩人クリスティアン・シュールバルト（1739-1791）（『音楽美学の理念』）がいる。これはバロック時代の音楽を特色づけるアフェクト論（Doctrine of Affection）とも関連している。アフェクト論は古代ギリシャにおいて音楽が人間の感情、思考や動作に生理的に作用すると考えたエトス論（Doctrine of Ethos）に影響されたものである。具体的には上述のマッテゾンが喜びは広い幅の音程、悲しみは狭い幅の音程の移動によって引き起こされると述べている。音楽が感情に左右するものとして論じられたのはバロック時代だけではないが、（例えばインド音楽のラーガもそうである）調性格論にしても百科全書的に網羅しようとする努力はこの時代を特徴づける。例えば哲学者のルネ・デカルト（1596-1650）が原始的情念は六つ（驚き wonder、愛 love、嫌悪 hatred、欲望 desire、喜び joy、悲しみ sadness）あるとしたのも代表的な例である。

中世〜ルネサンス〜バロックを経て啓蒙主義思想の時代に至る過程で最も顕著だと考えるのが演繹法（deductive reasoning）から帰納法（inductive method）への移行である。音楽を例にすると中世は思弁的音楽理論（speculative music theory）が支配的だった。代表的なのがボエティウスによる天体の音楽（musica mundana）、人間の音楽（musica humana）、器楽の音楽（musica instrumentalis）の区分である。古代ギリシャの時代から中世まで算術、幾何学、天文学とともに四学科（quadrivium）を構成していた音楽が経験的な世界に開かれていく過程として音楽史の「発展」を捉えることができると思う。中世の人々を精神的に支配していたキリスト教の軛から解き放たれる過程がルネサンスや宗教改革であり、ギリシャにおけるアリストテレスの自然科学などの再発見であった。自然界を支配する法則への信念が例えばニュートン（1642-1727）による力学や万有引力の法則の発見につながっているし、これは帰納法への思考の転換であり、それを準備したのがイギリスの経験主義哲学者フランシス・ベーコン（1561-1626）だろう。

西洋音楽における和音の歴史をたどっていくと、まず完全5度音程があり、長3度音程が「経験的に」発見され、徐々に完全5度音程の中に入り込んで和音として認識されるようになる。3和音については音楽理論家 Gioseffo Zarlino（1517-1590）の「ハルモニア教程」（1558）や Johannes Lippius（1585-1612）の *Synopsis musicae novae* などの著作が触れており、後者は3和音とキリスト教の holy trinity（三位一体）を結びつけている。Lippius ははじめて「長短調への両極化について詳しく論じた理論家であり、2種類のモード（長短調）がほぼ例外なく主和音の種類（長調もしくは短調）によって分類されること」について論じた。

またバロック後期にはラモー（1683-1764）が『和声論』（1722）の中で和音を自然倍音

列に基づくものとして考察している。中世において人々の思考を支配していたキリスト教から、古代ギリシャ・ローマ世界の再生によって解放したのがルネサンスであり、アリストテレスの自然科学は啓蒙主義における自然主義の礎となる。

平均律の謎

ここで私論による仮説を挟みたい。Well-temperament を「平均律」と訳したのは誤訳というより訳した当時、西洋圏の学会でもバッハの時代には既に Equal temperament（平均律）が普及し始めており、それによってすべての調を鍵盤楽器が自由に弾けるようになったがためにバッハが作品名を『The Well-tempered Clavier』としたという説が一般化していたからということが考えられる。実際に私の手元にある Mark Evan Bonds 氏の A History of Music in Western Culture (Second Edition)でもところどころ Equal temperament が 18 世紀に普及していたという記述が見られる。

一体、平均律はバッハの生きていた頃には既に普及していたのだろうか？イギリスのピアニストで研究者であるイアン・ペイスさんに聞いてみた。ペイスさんによると「一般的には 19 世紀になるまで平均律は標準化されていなかったと考えられている」とのことで Ross Duffin 著『How Equal Temperament Ruined Harmony (and Why You Should Care)』が基本文献であると教えてくれた。

実は私もバッハの時代に平均律が普及し始めたと考えており、本講座の題名を決める際にも「平均律=Equal temperament」と考えていた。しかし私にとっての謎とは実は上記の「バッハは平均律を採用していたか」という問いではない。それはバッハの時代に普及していたか否かにかかわらず、今日標準化されるに至った平均律=Equal temperament に関する謎である。

バッハが『The Well-tempered Clavier』において 24 の調で自由に作曲できることを示したことは周知の通りだが、バッハが用いた調律法が平均律でなかったとしても転調すると使用に耐えな和音が現れる中全音律からより平均律に近いものになったことは確かである。そして 24 の調の間を自由に移動できるようになったということは 5 度圏内が閉じたということであり、平均律というすべての音程が微妙に狂っている音律に含まれる $\sqrt{2}$ という数が音楽を通じて人間世界に充満し始めたということである。この $1 : \sqrt{2}$ という比率は平均律における C と F \sharp （もしくは G \flat ）の関係で中世より避けられてきた不協和音程である。私にしてみれば平均律が標準化するという事は音階において唯一単純な数比で表せるのが $1 : 2$ （オクターヴ）でありそれ以外の音程は全て $\sqrt{2}$ のような「無理数（irrational number）」でしか表すことができず、「無理数による支配」が既に現代世界に

において遍在化し標準化しているのではないかというやや抽象的な思念であった。

この発想に囚われていたのは私が大学時代に作曲のために数と格闘していた時であったが、たまたま当時著作を多く読み影響されていた中沢新一さんが講演をするというので確か明治大学のお茶の水キャンパスまで行きお話を聴いた後におそろおそろ声をかけて質問したのを覚えている。中沢さんには恐れ多くも作曲家の先輩である安野太郎氏の演奏会でお目にかかっておりその時も声をかけていた。どの時だったか思い出せないが、私はバッハの音楽を5度圏が閉じることによって永遠と昇っていくエスチャーの階段のようだったのである。どのような文脈だったかは覚えていないし単純にお話をしてみたかっただけだったのだが。

音律や鍵盤楽器の調律法の歴史をたどっていくと言えることは、純粋数学的な（「思弁的な」）音律が徐々に人為的に外れていく歴史である。私の仮説はこの純粋な整数倍による音程比率からの「ずれ」が作品を創造する原動力となっていないかというものである。これは検証するのが難しいだろうと思うが、もし作曲家が新たな作品を創作する動機が「欠如感」にあるとすればその欠如感を音律がずれていることによって生じると仮定してみるのはいかがでしょうか。資本主義が欠如によって生じる欲望の論理によって動いているとするなら、音律や調律法の歴史と相互関係にある「作曲の歴史」と資本主義の歴史をパラレルな関係と見做すことはできないだろうか。

ルターの神学的音楽理解と *Musica Poetica*

ルネサンス期に起きたルターの宗教改革（1517）はヨーロッパの歴史において決定的な影響を与えたが、ルターはプロテスタンティズムの創始者として重要であっただけではなく音楽史にも決定的な影響を残した。それはルターが音楽を「神の御言葉や神学に次ぐ」最大の贈り物であると考えていたことである。音楽はルターにとって「神の作品」であり、自然界の数によって秩序づけられることは神の顕現にほかならないと考えていた。

“私はすべての芸術、特に音楽がこれらの創造主にほかならない神への奉仕のために用いられることを望む... すべての敬虔なキリスト者が与えられた天賦の才能や能力を用いることを。”⁵

“音楽について考える者でそれを神の不思議な創造物であると考えない者は田舎者であり人間と言われるに値しないだろう。彼はロバの嘶きや豚のうめき声のほかに何かを聴くこと

⁵ Dietrich Bartel, *Musica Poetica* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997), p.4

を許されるべきでないだろう。⁶

ルターは音楽が人々の心を受容的にさせると考え、説教において音楽を用いることによって言葉の意味を強調しより人々の心に働きかけることができると考えた。音楽によっていかに言葉の内容を表現し人々の心に訴えることができるか（アフェクト論）がその後ルター派の作曲家にとっての重大な課題となった。ルターの宗教改革によって音楽は福音になりこのことが例えばイタリアの音楽との決定的な違いをもたらすことになったのである。ルター派の作曲家にとって音楽作品は一つの説教となり修辞法が重要な位置をしめるようになる。前述したアフェクト論にならんで音型論（figurenlehre）が積極的に論じられるようになる。ルターの音楽観をもっとも反映する作曲家としてJ.S.バッハ（1685-1750）が挙げられるが、ルターの思想はバッハのみならずその後の特にドイツ・プロテスタント圏において特に濃い影響を残すことになる。ドイツ・ロマン派の音楽もこうした文脈で読み解くことができるだろう。

終わりに

バロック時代という名称がちょうど「中世」と同じように二つの栄光の時代（中世の場合は古代ローマとルネサンス）の間に位置する停滞の時期というやや否定的なニュアンスをもつことに意義を感じざるを得ない。確かにルネサンスにおいて芸術や人文学が花開き、古き因習からの打開があったことは事実だろうし、同様に音楽史における最も華やかな、ハイドン、モーツァルトやベートーヴェンが活躍した古典派の時代に比べるとバロック時代がどんよりとして見えてしまうのも理解はできる。しかし17世紀から18世紀初頭にかけて音楽は思想的にも技法的にも飛躍的に発展しており、これらの経緯を見落としてしまうと音楽が完成したものであるという固定観念から抜け出さなくなるように思う。

今回はバロック時代の社会がどういうものであったかについてもあまり触れることができなかった。例えばフランスではルイ14世（1638-1715、在位1643-1715）とルイ15世（1710-1774、在位1715-1774）の統治がバロック時代と重なっており、ともに音楽を擁護したために宮廷を中心に音楽が栄えた。この時代は絶対王政とも呼ばれ音楽家もその支配力の影響を免れることはできなかった。この時代を生きた作曲家ラモー（1683-1764）は『和声論』を著しており、今日の音楽理論の確立に大きな影響を与えている。これについては次回検討したい。

冒頭のルソーの文言、つまりバロック音楽に対する不自然さの印象は既に新たな時代の

⁶ Ibid, p.5

音楽の在り方を予感している。このことは1737年にハンブルクの音楽批評家シャイベ（1708～1776）がJ.S.バッハに対して行った批判を思い起こさせる。

「この偉大な人物がもっと快適さというものを身につけていて、しかもごてごてした飾りけの多い、混乱した構造によって自分の作品から闊達さを奪い、技巧の過剰によってその美しさを暮らせるようなことをしなかったなら、彼はすべての国民の賛嘆の的となっていたでしょう。……すべての声部がからみ合いながら、しかも同じむずかしさで進行してゆくようにできているため、どこに主声部があるのか判別できないのです。要するに彼は音楽において、詩におけるかつてのフォン・ローエンシュタイン氏と同じ存在なのです。あの誇張癖が両者を自然的なものから人為的なものへ、そして崇高なものからいかがわしいものへと誘い込んでいったのです。両人の粒々辛苦の労作となみなみなならぬ努力とは驚嘆に値します。けれどもこうした努力は自然にさからうものですから、結局は骨折り損というわけです」（酒田健一訳）⁷

バロック時代の後期に生きたバッハの音楽スタイルは既に時代にそぐわないものとなっていた。時代は既に「より自然なもの」を要請していたのだ。

こうしてみるとバロック時代は科学と理性による人間の自然支配が始まった時代ではなかったかと思う。ルターは Boethius が伝えた古代ギリシャにおける音楽についての数的思考を維持しつつ、音楽が聖書理解においても積極的意義を見出した。ルター神学においてキリスト教と科学は和解しているのである。Dietrich Bartel 氏によれば自然支配の兆候は既にルネサンス時代に現れている。

「イタリア・ルネサンスにおいて『*musica mundana*（天体の音楽）』と『*musica humana*（人間の音楽）』が『*musica theoretica* もしくは *naturalis*（理論的もしくは自然的な音楽）』に統合され、科学が観念から実用的なものになっていった。『人間（humans）』が『神的なもの（Divine）』に替わって学問の対象および主体に位置づけられるようになっていったのである。これを合理化するには科学が『人間化』され、芸術が科学的に裏付けられる必要があった。また自由7科のうち『*trivium*（3科）』（文法、論理学、修辞学）が重要な位置を占めるようになっていった。このことは理論家たちが実用性を音楽の科学的根拠の中を含めさせる契機となった。（中略）芸術に対する見方および科学概念の変化が音楽理論を『人間化』させ作曲技法を『合理化』させたのである。』⁸

⁷ 樋口隆一『バッハ探求』春秋社、1993、p.68

⁸ Dietrich Bartel, *Musica Poetica* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997), p.18

科学の実用化は近代化を準備し、間違えなく現代社会はこの恩恵を受けている。しかしながら人間の自然支配には負の歴史があり、プロテスタンティズム、資本主義、植民地主義が結託することでさまざまなかたちのひずみが近代社会に生じたことは明白だろう。近代世界の胎動期とも言えるバロック時代の社会的背景については今後もう少し詳細に検討してみたいと思う。

視聴音源

1. ヨハネス・オケゲム (Johannes Ockeghem) : 種々の比率のミサ曲 (Missa Prolationum) (1500 頃) より
演奏: クラークス・グループ／エドワード・ウィッカム (指揮)
2. ジョヴァンニ・ピエルルイージ・ダ・パレストリーナ (Giovanni Pierluigi da Palestrina) : ミサ・ベネディクタ・エス (Missa Benedicta es) (1562) より
演奏: タリス・スコラーズ／ピーター・フィリップス (指揮)
3. ジョヴァンニ・ガブリエリ (Giovanni Gabrieli) : サクラ・シンフォニア (Sacrae Symphoniae) より
演奏: アンサンブル・ア・セイ・ヴォーキ／Les Sacqueboutiers de Toulouse (古楽ブラサンサンブル)／宇山＝ブヴァール康子 (オルガン)
4. クラウディオ・モンテヴェルディ (Claudio Monteverdi) : Quinto Libro de' Madrigali (第5マドリガル集) (1605) より
演奏: コンチェルト・イタリアーノ／リナルド・アレッサンドリーニ (指揮)
5. カルロ・ジェズアルド (Carlo Gesualdo) : わが愛しの人よ (Dolcissima Mia Vita) (1611) ほか
演奏: ジェズアルド・コンソート／ジェラルド・ブレース (指揮)
6. ヤン・ピーテルスゾーン・スヴェーリンク (Jan Pieterszoon Sweelinck) : 半音階的ファンタジア (Fantasia Crommatica)、ヘクサコード・ファンタジア (Hexachord Fantasia)
演奏: 渡邊孝 (オルガン)

7. ジローラモ・フレスコバルディ (Girolamo Frescobaldi) : フィオリ・ムジカーリ
(Fiori Musicali) (1635) より
演奏：トン・コープマン (オルガン)
8. ヨハン・ゼバスティアン・バッハ (Johann Sebastian Bach) : 平均律クラヴィーア曲
集第1巻 (Das Wohltemperierte Klavier Teil I) (1722) より
演奏：スヴァトスラヴ・リヒテル (ピアノ)
9. ドメニコ・スカルラッティ (Domenico Scarlatti) : 「ソナタ集 (Sonatas)」より
演奏：アンネ・ケフェレック (ピアノ)
10. ジャン＝フィリップ・ラモー (Jean-Philippe Rameau) : 「クラヴサン曲集
(Pièces de Clavecin)」(1724) より
演奏：青柳いずみ子 (ピアノ)
11. ジャン＝フェリ・ルベル (Jean-Fery Rebel) : 「四大元素」オーケストラのための
組曲 ("Les Elements" Suite pour orchestre) (1737)
演奏：ムジカ・アンティクア・ケルン／ラインハルト・ゲーベル (指揮)
12. ヨハン・ゼバスティアン・バッハ (Johann Sebastian Bach) : ブランデンブルク
協奏曲第3番ト長調 (Brandenburg Concerto No. 3 in G Major) , BWV 1048
演奏：ウィーン・コンチェントウス・ムジクス／ニコラス・アーノンクール指揮

参考文献

- 会田雄次・中村賢二郎『ルネサンス』河出書房新社、1989
- 今谷和徳『中世・ルネサンスの社会と音楽』音楽之友社、1983
- 金澤正剛『ヨーロッパ音楽の歴史』音楽之友社、2020
- 近藤譲『ものがたり音楽史』岩波ジュニア新書、2019
- 鯖田豊之『ヨーロッパ中世』河出書房新社、1989
- 椎名亮輔編『音楽を考える人のための基本文献 34』アルテスパブリッシング、2017
- 柴田南雄『音楽史と音楽論』岩波現代文庫、2014
- 高橋浩子・中村孝義・本岡浩子・網干毅編『西洋音楽の歴史』東京書籍、1996
- 樋口隆一『バッハ探求』春秋社、1993
- 皆川達夫『バロック音楽』講談社現代新書、1972
- オリヴィエ・アラン『和声の歴史』（永富正之・二宮正之訳）白水社、1969
- ヨハンネス・グロケイオ『音楽論』（中世ルネサンス音楽史研究会訳）春秋社、2001
- グイド・ダレッツォ『ミクロログス』（中世ルネサンス音楽史研究会訳）春秋社、2018
- フリードリヒ・ブルーメ『ルネサンスとバロックの音楽』（和田旦・佐藤巖訳）白水社、1971
- パウル・ベッカー『西洋音楽史』河出文庫、2011
- ボエティウス『音楽教程』（伊藤友計訳）講談社学術文庫、2023
- Dietrich Bartel, *Musica Poetica* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997)
- Mark Evan Bonds, *A History of Music in Western Culture*, 2nd ed. (New Jersey: Pearson Education, 2006)
- Alfred Mann, *The Study of Fugue* (New York: Dover, 1987)
- Leeman L. Perkins, *Music in the Age of the Renaissance* (New York: Norton, 1999)